

PRESUPUESTO PARA UNA LECTURA DE *CLAROSCURO*
DE GONZALO MILLÁN

Walter Hoefler
Universidad de La Serena

Gonzalo Millán nos hizo esperar 15 años desde su último libro singular, *Virus*, 1987; no hablo aquí de antologías o recopilaciones como *Strange house*, en inglés, de 1991, o *Trece lunas* de 1997, pero de tanto en tanto distribuía discretamente por ahí algunos bocadillos, manía gastronómica, funcionando a la vez como aperitivo, sus “objetos de meditación” y algunos poemas eróticos publicados en Suecia, y como platos de fondo, de las bien amadas cocinas italiana y española, nos sirve ahora poemas referidos a pinturas que integran ahora su nuevo libro (Millán 2002).

En 1984 lanzó casi simultáneamente en dos países y editoriales distintas otros dos libros: *Vida y Seudónimos para la muerte*. Pensó que así nos dejaba bien provistos para un buen tiempo. No especulemos con silencios o con crisis. Entremedio, no olvidemos, recompuso, intervino, *La ciudad*, 1994.

Antes que una lectura enteriza se trata aquí de adelantar algunos pasos preliminares sobre el concepto de claroscuro y de confrontar por otra parte la modalidad retórica de la *écfrasis*, refrendada por la crítica anglosajona, frente al término-calco, poema cuadro, utilizado por mí (Hoefler 1994) para referirme al tipo de poemas que Millán opera y sobre cuyo uso construye esta obra, proyectando la comprensión genérica que de estos tiene la crítica alemana.

El título de su libro, *Claroscuro*, remite a una antigua adhesión binaria, palabra que tiene su filiación técnica en el barroco, tendencia o manifestación tantas veces formalizada, tantas veces solo ideologizada, convertida en otras en tendencia emblemática del modo de producción artístico americano. El arte entre nosotros estaría determinado por haberse justamente instalado y desarrollado, coincidente con la vigencia en Europa del barroco, como arte de la contrarreforma, según la vieja y por eso quizás polémica e incierta fórmula de Werner Weisbach, aunque la línea divisoria territorial de su expansión, de separación de su vigencia, cercana o casi coincidente con el antiguo *limes* romano así parece confirmarlo. Esa línea de templos

que cubren Alemania, Checoslovaquia y Austria, donde la contrarreforma se batió más denodadamente y a la vez más eficazmente en sentido artístico. Allí el barroco aparece como la profusión eclesial que demandó la grandeza de un dios y de una jerarquía amenazadas por la ascesis nortina, por el llamado a la redención más personal, a la interiorización de los procesos de la fe. Este carácter conflictivo, quedó quizás marcado aparentemente en uno de sus recursos más flagrantes, el claroscuro, símbolo discreto de tanta barrera oposicional como aquella de luz y sombra, de norte y sur, de mal y bien, de arriba abajo, de noche y día, hasta de tiempo y espacio, para no ir tan lejos. Pero sabemos que el sistema de oposiciones no se queda ahí, que ha sido también fructífera modalidad de producción intelectual en la lógica, en la lingüística, en la antropología, en la literatura. No es extraño entonces que los pintores convocados por Millán en el sistema referencial de este conjunto de poemas estén fuertemente vinculados al barroco que, como sabemos, no representa hoy solo una fórmula tendencial históricamente filiable, sino también una suerte de opción estilística que ha marcado fuertemente la producción americana, hasta transformarse aquí en una fórmula más que epocal, supraepocal y de arraigo casi identitario.

Para Mariano Picón Salas:

“no hay una época de complicación y contradicción interior más variada que la del barroco” y luego precisa: “El barroco que parece jugueteo, sensual y asoleado en las iglesias de Nápoles y en las fuentes de Bernini; que en Austria y en la Europa Central es, por excelencia, arte nobiliario y cortesano, arte de palacios y jardines o énfasis retórico de los jesuitas que celebran sus triunfos políticos y su influencia ante los príncipes levantando cúpulas doradas, se convierte en el suelo español en estilo nacional; es Anti-Renacimiento y anti-Europa en cuanto España estaba negando, o planteando de otra manera, aquellos valores de la conciencia moderna. Aun diríase que pasando por sobre la lección renacentista, España vuelve a desarrollar bajo el impulso barroco ciertas formas potenciales todavía de la Edad Media: ciertos emblemas caballerescos, cierto solazamiento en la muerte, cierto plebeyismo exuberante...” (Picón Salas 1958: 81).

Para Severo Sarduy:

“lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica... Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento, necesitaba, para contrarrestar los argumentos reformistas, el Concilio de Trento. A esta necesidad respondió la iconografía pedagógica propuesta por

los jesuitas, un arte literalmente del *tape-à-l'oeil*, que pusiera al servicio de la enseñanza, de la fe, todos los medios posibles, que negara la discreción, el matiz progresivo del *sfumato* para adoptar la nitidez teatral, lo repentino recordado del claroscuro y relegara la sutileza simbólica encarnada por los santos, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente, puntuada de pies de mendigos y de harapos, de vírgenes campesinas y callosas manos" (Sarduy 1998).

Consideración iluminadora y remarcada por todos los historiadores del arte, es que la comprensión de las artes plásticas barrocas conduce a una mejor comprensión de sus realizaciones poéticas, es decir, hay en el arte barroco una visualización original fundamental.

El propio poeta, a partir de un epígrafe de Tanizaki, sugiere una correspondencia entre el término claroscuro y el concepto de belleza, en tanto esta última se sostiene sobre la contraposición de la irradiación y de una sombra que le sirve de soporte y de fundamento, y a partir de una nota de contraportada refrenda la orientación plástica del concepto.

El alcance funcional de la convergencia de una modalidad plástica y una modalidad verbal es la conversión de lo espacial en temporal y de lo visual en palabras, es decir, lo hace hablar, explicita algún sentido.

Algo ciertamente pende y depende de lo anterior, pero de lo temático pasamos a lo genérico y aquí nos confrontamos con la *écfrasis* o con el poema cuadro.

En estos poemas se genera un diálogo intenso y determinante entre el texto y la pintura, desplegándose el primero desde una deuda de sentido, su precariedad referencial. El sentido depende de la consideración de la obra, sea esta imaginaria o alguna obra canónica o no del repertorio pictórico universal.

En la poesía hispánica, si bien hay autores que han practicado con fruición y talento este tipo de poemas: Manuel Machado, Rafael Alberti, Carlos Pellicer y, ante todo, Rubén Darío, aunque sin dar a veces testimonio de su fuente o procedencia, no abunda ni la observación crítica ni menos un intento de sistematización, ni siquiera ensayístico. Quienes sí han encontrado en la poesía hispánica material de estudio son precisamente los críticos angloamericanos, aunque en la poesía chilena pueda establecerse un uso y una función, dada su persistencia y presencia significativa, en la obra de Enrique Lihn.

La tradición ha denominado a poemas que dialogan con la plástica, o que se fundan en un correlato pictórico, *écfrasis*, aunque en rigor este término griego significa descripción, aplicándose no solo a una de pinturas, sino a cualquiera. En este sentido la *écfrasis* solo se describe y trata como un recurso retórico, no como un tipo de poema, o más allá como un género. Quiero destacar aquí las sagaces lecturas de textos de Millán y Rossetti que ha hecho María Inés Zaldívar, aprovechando

justamente estas bases teóricas, y aunque adopta de Margaret Persin el término principio ecrástico, además de utilizar la denominación poema-ecrástico no ratifica la intención de considerarlo un género (Zaldívar 1998).

En especial la crítica angloamericana ha persistido en el uso y en la proyección retórica de este término, reduciéndolo así a un aspecto, a un factor retórico y no quizás a la formulación de un género poético como lo plantea la germanística

Mi fuente teórica principal ha sido en este caso la tradición alemana, donde este tipo de textos tiene un registro y una constancia conceptual, existiendo eso sí diferencias y matices en las concepciones de uno y otro.

Críticos como Hugo Friedrich derivan justamente de la *écfrasis* todas las otras manifestaciones del Bildgedicht (poema-cuadro), de la Bilderlyrik (lírica pictórica) o el Gemaeldegedicht (poema-pintura) (Friedrich 1964: 702). Lo curioso es que en la discusión crítica-teórica alemana, la denominación apunta tanto a un tipo formal, aquel poema que emblematiza o iconiza su sentido, configurándose diagramáticamente como lo que dice representar y a aquel poema que solo tematiza, nos habla de una pintura, por lo general específica, definida. Si para Friedrich la *écfrasis* es un poema cercano al epigrama, es decir, al sentido descriptivo, objetivo de la épica original, para Kaete Hamburger estos poemas están tensionados, entre el dominio de lo objetivo, descriptivo y la prevalencia subjetiva del enunciante, quedándose ella antes con esta última inclinación, es decir, pensar que lo importante es la inclinación a dejar primar la mirada del observador (Hamburger 1977: 233-239). Al parecer se tiende a dimensionar en estos poemas dos aspectos: el descriptivo y el reflexivo. Por una parte se describe un cuadro, por otra se hacen ciertas consideraciones críticas, valorativas, éticas o simplemente se saca la contemplación de contexto. Parte del discurso lírico, en este caso, está embargado por la necesidad descriptiva, de adecuación al referente; la otra queda sujeta al fuero del enunciador u observador.

En la bibliografía más reciente, desde los 60 a los 70, ha prevalecido la opinión crítica de Gisbert Kranz, quien ha publicado tres textos significativos en torno a este tipo de poemas (Kranz 1973, 1975 y 1981). Uno es una antología universal de poemas, el otro una primera aproximación teórica y el texto definitivo, en dos tomos, una obra conclusiva y definitiva con sus consideraciones. Dos criterios básicos presiden su afirmación de que se trata de un género literario: a) una noción estadística, para él incontrarrestable, dada la reiteración y persistencia de este género en la poesía contemporánea, y b) la consideración de índole temática de esta relación acotada, de diálogo entre dos artes aparentemente distanciadas.

Efectivamente hay momentos en la historia de la relación entre lírica y pintura en que esta alianza y contraposición entra en diálogo vivo o en discordia. El propio Miguel Ángel practicó ambas disciplinas y efectivamente escribió poemas sobre sus propias esculturas. Pero al parecer tuvo originalmente también una función singular, y que era la de hacer una réplica poética, una suerte de catastro de obras. Es lo

que hizo el italiano Giambattista Marino (1569-1625), coleccionista de arte, quien escribió su famosa *La Galería*, 1620, efectivamente como una suerte de catálogo y de registro, catálogo poetizado, no razonado, de aquellas obras que recibía como regalo de los artistas.

En autores adscritos al modernismo o al *Jugendstil*, la poesía que giraba en torno a obras de arte opera como ejercicio crítico, de interacción entre los potenciales y las proyecciones de las artes, cuando no es a veces ejercicio parnasiano de metaforización de la actividad poética entendida como trabajo fino y como artesanía manual, una reivindicación en el interior de una doctrina que se decía partidaria del arte por el arte, también de las manualidades y de la mera materialidad del arte, reivindicación, además, de la actividad obrera, pero como base de la construcción de una realidad sublime y aparentemente aristocrática. Pensamos en Heredia, en Rilke o en Darío, aunque respecto de cada uno deberíamos hacer algunos alcances específicos.

En el mundo europeo o norteamericano *belle époque*, en pos del periplo jamesiano, del asalto a la *Kultur* europea por la *Kulchur* poundiana, se traza un intercambio fructífero tanto en un sentido material y financiero de obras de arte, el crecimiento museal norteamericano genera una circulación de intereses informativos, de refuerzo y selección críticos, que encauzaran los excedentes que generaban las fortunas petroleras o los honorarios hollywoodenses, necesidad de una circulación crítica, valorativa y selectiva, y que se traduce en el aumento de las revistas de arte ya en la postguerra, las cuales, para hacer aún más atractiva sus páginas, reclutan a algunos poetas o escritores para que comenten estas obras. En un caso, el de Silvia Plath, ella documenta en su correspondencia el descubrimiento de una actividad que no solo le produce placer, sino también algunos dinerillos, y que consiste en escribir poemas sobre pinturas (Plath 1979). Su interés recae en Paul Klee, el más poético de todos los pintores, junto con Marc Chagall. Es sabido que exposiciones, retrospectivas y comentarios ponen en circulación las obras de arte, aumentan su valor, por ende su valor como inversión.

Como conclusión, uno observa al menos tres usos de estos poemas: como catálogo y registro, como realización poética ficcional de una obra pictórica y, con más frecuencia últimamente, como crítica de arte o crítica cultural y como puesta en circulación crítica de la obra. El poema avala la pintura, la difunde.

En la poesía hispanoamericana fueron los modernistas cercanos a la sensibilidad parnasiana los que optaron por una poesía condicionada, descriptiva, atendida a obras de arte, aunque muchas veces su referente sea omitido, no se lo explicita, quizás debido a una singular censura, y que es el horror a no ser original. Sospecho que muchos poemas aparentemente mitologizantes, alegóricos, descriptivo herméticos tienen como motivo referentes soslayados: sean esculturas, lápidas, camafeos, frisos, decoraciones de las tazas de porcelana, sospecho incluso que los primeros

afiches, estilizaciones orientales que decoraban a menudo los envases de té o de alguna otra mercadería importada, una especie de captura y sublimación de objetos suntuarios que despiertan una cierta nostalgia de lontananza y que además ratifican nuestra apertura a los mercados internacionales.

Quizás estos antecedentes, relativos al género poético o al tipo de texto, no nos sirvan para encuadrar o ubicar la poesía de Gonzalo Millán. El interés de él nace ciertamente también de una doble vocación, pero su interés tiene que ver con cierta atracción por los fenómenos de duplicación, de binarismo, de autocontemplación, de la entropía del sí mismo, del autodevoramiento, de la clonación o gemelización de las formas, no por último de una necesidad de objetivarse y de trabajar el poema en paralelo a la práctica plástica como una reflexión en torno a la conversión y a la implicancia de dos artes fundamentales para el autor.

Este abordaje Gonzalo lo asume con bastante dedicación e intensidad, incluso diría que hay cierta obsesión científicista en la aplicación, no menos que un diálogo conceptual entre la diferencia teórica y la diferencia práctica de las artes que aquí se entrecruzan. Hay una aguda sensibilidad que lo induce a un diálogo con sus críticos, también con la literatura universal representada aquí por el epígrafe de Junichiro Tanizaki y no, en última instancia, con la continuación de una confrontación original con el mito de Narciso y que aquí por primera vez se presenta como asumido bajo el pretexto del tratamiento de una pintura de Caravaggio.

Yo soy la imagen que jamás se borra
soy el reflejo sobre las eternas aguas,
soy el rostro de todos y de nadie
flotando en las ondas,
soy aquel semblante inmóvil,
a pesar del movimiento.

Gonzalo Rojas estableció alguna vez un linaje o una dinastía de poetas consagrados al fuego, entendido éste como materialidad emblemática, como opción bachelardiana, casi como simple metáfora del quehacer poético: "Ahora/Lihn/tiene la palabra, Hahn,/Millán, Türkeltaub/Zurita" en un texto llamado "Al fuego eterno", cita recortada y que omite que la lista es más larga, es decir, más generosa, al mismo tiempo establece en quienes quiere verse reflejado. Antes de hacerse poetas Rojas y Millán fueron predestinados nominalmente a encontrarse coincidiendo con los designios de la geografía.

Pero pienso aquí también en una intuición de Marcuse que opone Narciso a Orfeo, como las figuras míticas tópicas que le permiten entregarse a una proyección de la poesía contemporánea en estas dos figuras: el héroe del ensimismamiento y el del canto (Marcuse 1968). En Lihn, Narciso es una figura enunciada y elaborada a

partir de su mención mitológica, en Rojas aparecía como una figura proyectada desde la propia personalidad ego-envolvente del hablante, en Millán se insinúa primero como una suerte de trabajo sutil en torno a los mecanismos de producción primero, como desdoblamiento del narcisismo primario en *Relación personal*, aunque siempre como una suerte de especularidad relativa al trabajo de otros, así como a una suerte de operaciones de contracorriente, de desdoblamiento que también connota este mito, no menos que por ciertas enigmáticas referencias que también lo insinúan en toda su complejidad psicoanalítica.

Entre la tentación del juicio anticipado, de una lectura exploratoria que contravenga la lectura original, solo me he atrevido a un rápido esbozo.

El libro tiene tres partes, desiguales en su magnitud estadística y quizás jerárquica, tanto en su preferencia por los pintores aludidos como por su modalidad referencial y mediadora, restrictivamente tituladas: “Diapositivas de Santa Águeda de Zurbarán”, “Postales de Caravaggio” y “Rezagos de Caravaggio”. La contemplación se hace íntima, como de escritorio, como un estudio o una revisión. Esto implica también reflexión, antes que quedarse con un rescate de apuntes o de notas de viaje más frívolas y coyunturales. El poeta trabaja como un historiador del arte, como un intérprete. Insinuando incluso el acercamiento secundario mediante diapositivas y postales, que le permiten una aproximación privada, muy cercana, pero al mismo tiempo mediada, cuando no falsificada. Esto se ratifica además por la fragmentación que se ejecuta, como un proceso de entrada analítico. Los poemas se acotan, se acortan, se ciñen a un aspecto.

Los pinceles lloran, se lamentan
de sus pecados a ritos.
Los colores deliran y vomitan.
La faz radiante del amor
limpia en el paño de pureza
la inmundicia de la brocha.

Focalización, análisis pormenorizado, pero a la vez con pretensión exhaustiva en su conjunto. Esto mismo remite o dice que aquí se estaría dando una suerte de operación seria, si no definitiva, un pronunciamiento sobre esas obras preferenciadas. La insinuación de esta modalidad, no excluye un riesgo, la posibilidad de un exceso descriptivo que traspase la voluntad de forma, la unidad del poema. Para cautelar esto se ha optado mayoritariamente por la brevedad de los poemas, entre cinco y once versos, inscribiendo en cada uno una ruptura en relación con lo meramente observado, a lo que por lo demás tendía a diferenciarse en la discusión teórica sobre el *écfrasis* o el poema cuadro: la distinción entre los fueros de lo descrito, es decir, de lo observado, y los fueros del contemplador o enunciador, a modo de juicio o meditación, operación dual que se extiende incluso a una fase anterior en que el

poeta reconstruye imaginariamente la obra plástica, la traspasa a una discursividad simulada, a la que le agrega la marca de su presencia, su fuero de observador, lo que los economistas llamarían valor agregado, ejecutada aquí como una desviación meditativa respecto del mero ajuste de la observación.

Puede emocionarme la felicidad de la revelación.

Este es su punto de quiebre. Sin embargo como escribió René Char: “el poeta atemoriza por medio de incalculables secretos la forma y la voz de sus fuentes” y que yo invito a descubrir, a riesgo de que como nos dice Gonzalo a propósito del Narciso de Caravaggio:

La imagen del estanque tiembla con su exacta ceguera.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Friedrich, Hugo, *Epochen der italienischen Kunst*. Frankfurt/M.: Klostermann, 1964.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung*. 3ª ed. Stuttgart: Klett-Cotta, 1977, 233-239.
- Hoefler, Walter, *Modelos textuales (géneros y tipos) en la lírica hispanoamericana moderna*. Frankfurt/M. 552-613, 1994.
- Kranz, Gisbert, *Das Bildegedicht in Europa*. Paderborn: Schöningh, 1973.
- Kranz, Gisbert (edit.), *Gedichte auf Bilde: Anthologie und Galerie*. München: dtv., 1975.
- Kranz, Gisbert, *Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie* (Tomo I y II). Köln und Wien: Böhlau, 1981.
- Marcuse, Herbert, “Las imágenes de Orfeo y Narciso”, en *Eros y civilización*. Barcelona: Seix-Barral, 1981.
- Millán, Gonzalo, *Claroscuro*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2002.
- Picón Salas, Mariano, *Ensayos escogidos*. Santiago de Chile: Zig Zag, 1958.
- Plath, Silvia, *Briefe nach Hause 1950-1963*. München, Wien: Hanser Verlag, 1979.
- Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*. 16ª edición, México: Siglo XXI, p. 167, 1998.
- Zaldívar, María Inés, *La mirada erótica en la poesía de Ana Rosetti y de Gonzalo Millán*. Santiago de Chile: RIL Editores, 1998.